

CAECILIA.

Monatsschrift für Katholische Kirchenmusik.

Entered at the Postoffice at St. Francis, Wis., at second-class rates.

XLI. Jahrg.

St. Francis, Wis., November 1914.

No. 11

Diatonie der Choralbeleitung.

Von P. Gregor Molitor O. S. B., Beuron.¹⁾

Das Studium der vorhergehenden Kapitel hat den Schüler mit den harmonischen Eigentümlichkeiten der acht Kirchentonarten vertraut gemacht. Bevor wir zum zweiten Teil unserer Aufgabe übergehen, wollen wir eines der wichtigsten Fundamentalgesetze unserer Choralbegleitung, das wir bei den vorhergehenden Übungen schon allenthalben beobachtet haben, hier eigens hervorheben und beleuchten. Es lautet:

Die Begleitung der gregorianischen Choralmelodien soll wie die Melodien selbst durchaus diatonisch sein.

Die Choralmelodien sind rein diatonisch, das heisst: sie verwenden zur Bildung ihrer Tongänge nur jene Töne, welche die Tonleiter ihres Kirchentones natürlicherweise, ohne chromatische Erhöhung oder Vertiefung der Töne durch *Kreuz* oder *Be* darbietet. Eine Ausnahme zeigt, wie wir sehen, nur der Ton *h*, der nicht selten in *Be* verwandelt wird. In einigen Fällen wird auch indirekt *e* in *es* verwandelt, doch nicht in der ursprünglichen Tonlage durch *be* vor *e*, sondern unter Anwendung der Transposition der ganzen Melodie in die Oberquinte, wobei dann die gewünschte Intervallveränderung nach der erstgenannten Art *be* vor *h* = *be* vor *e* erfolgt. Auf ähnliche Weise umgingen die Alten die Notwendigkeit, bei der schriftlichen Aufzeichnung einiger (sehr weniger) Melodien des vierten Tones *f* in *fis* zu verwandeln, indem sie die Melodie in die Oberquarte versetzten, wobei der Halbtonschritt *fis*—*g* in natürlicher Form = *h*—*c* erschien. (Vgl. S. 19 und Johners Choralschule S. 57f.)

Diese wenigen Fälle abgerechnet vermeidet die Choralmelodie, wie gesagt, jede chromatische Veränderung der Naturtöne ihrer Tonarten.

Man könnte nun in dieser Beschränkung auf die Naturintervalle der Kirchentöne eine veraltete Einseitigkeit ängstlicher Theoretiker erblicken, die nicht imstande seien, über die kindlichen Anfänge ihrer Kunst sich zu erheben, und die dem chromatischen Reichtum

der Melodik und Harmonie unserer heutigen Musik einen beklagenswerten Mangel an musikalischem Können und Fühlen entgegenstellen und das nur aus Rücksichten einer unfruchtbaren, grauen Theorie.

Indessen, dem ist nicht so. Im Gegenteil! Wie so oft in der Kunst, ist auch hier die Beschränkung der Kunstmittel das Zeugnis der Meisterschaft: eine Beschränkung, die in der Natur der Sache begründet ist, die eines der machtvollsten Mittel zur Erreichung des gewollten, hohen künstlerischen Zweckes an die Hand gibt, weil sie ihn viel reiner, klarer, überzeugender zur Darstellung bringt, als alle gegenteiligen Versuche und Bemühungen es zu tun vermögen.

Gerade dieser Beschränkung auf reine Diatonie verdanken die gregorianischen Melodien grossenteils den hohen Ernst, die Erhabenheit und Grösse, die ihnen eigen sind, und durch ihre reine und konsequente Diatonie unterscheiden sie sich fast nicht weniger als durch ihren Rhythmus von der an sich hochentwickelten Melodiebildung mancher Meister unserer profanen Musik; durch diese wahren sie sich bei aller künstlerischen Vollendung jene hervorragende Einfachheit, Klarheit, Verständlichkeit, welche sie leicht ausführbar und doch wieder so tief, ja nicht selten hinreissend wirksam macht: Eigenschaften, welche die Choralmelodien mehr als jede andere noch so entwickelte Musikform für die innige Verschmelzung mit den heiligen und heiligsten Handlungen unserer Liturgie befähigen.

Warum sollten diese Vorzüge durch eine chromatische Begleitung aufgehoben oder auch nur gemindert werden?

Doch man sagt, unsere Choralmusik sei in ihrer ursprünglichen Form nicht rein diatonisch gewesen; bei alten Schriftstellern fänden sich noch Anhaltspunkte, die zu der Annahme berechtigten, der Choral habe von der Chromatik ungescheut Gebrauch gemacht.

Darauf erwidern wir:

1. Wenn einzelne Theoretiker von Halbtönen reden, die einer diatonischen Tonleiter nicht angehören, so folgt daraus keineswegs, dass diese Halbtöne auch in den Melodien Verwendung fanden. Etwas ganz anderes ist es, Intervalle theoretisch und am Monochord berechnen, und etwas anderes, sie praktisch in der Komposition gebrauchen oder in vorhandenen Kompositionen nachweisen.

¹⁾ Aus Molitors "Die diatonisch-rhythmische Harmonisation der gregorianischen Choralmelodien." (Breitkopf & Härtel.) Mit gütiger Erlaubnis des Verfassers.

2. Der Versuch, einige Zeichen der Handschrift von Montpellier als solche chromatische Halbtöne zu erklären, ist zwar wiederholt gemacht worden, hat aber bis heute einen entscheidenden Erfolg nicht erreicht.

3. Angenommen—aber nicht zugegeben—der Choral sei einige Zeit hindurch oder an einigen Orten mit chromatischen Veränderungen gesungen worden, so bleibt noch die Hauptfrage, ob dies mit Recht oder mit Unrecht geschah, mit anderen Worten, ob diese Uebung einer späteren Umbildung der Melodie ihren Ursprung verdankte oder aber von Anfang an durch die Melodien gefordert war. Man hat eine ähnliche Frage gegen das Ansehen der Romanusbuchstaben ausgespielt. Warum nicht auch hier?

4. Angenommen—aber nicht zugegeben—der Choral habe schon in seinen ältesten Melodien chromatische Halbtöne aufgewiesen, so wissen wir noch gar nichts über den Umfang und die Gesetze, welche für ihren Gebrauch massgebend waren. Wie können wir aber eine chromatische Begleitung mit einem uns unbekannten und heute noch unerwiesenen Verfahren der Alten rechtfertigen?

5. Mit ganz verschwindenden Ausnahmen rührt das zugunsten des Chroma den "Alten" entnommene Material aus Zeiten, in denen das Verständnis der Chormelodie schon beträchtliche Einbusse erlitten hatte. Mag es daher an sich noch so gross sein, seine Beweiskraft ist doch eine sehr geringe.

6. Angenommen—aber nicht zugegeben—der Choral sei früher chromatisch gewesen, so müssen wir doch die Tatsache bestehen lassen und müssen praktisch mit der Thatsache rechnen, dass die Melodien seit Jahrhunderten diatonisch geworden und heute rein diatonisch sind, und wir unsererseits können eine Einbusse an künstlerischem Werte darin nicht erkennen.²⁾

7. Chromatische Veränderungen und Zierformen wie *Quilisma* oder *Strophicus* bedeuten in musikalischer Beziehung etwas ganz anderes als eine chromatische Begleitung, wie sie gewöhnlich verstanden wird. Letztere schneidet viel tiefer und schärfer in das Gefüge der Melodie hinein und sie tritt weit stärker her-

vor, nicht zuletzt, weil sie mit Vorliebe zur Bildung der wichtigen Kadenzen (Modulation, Halb- und Ganzschluss) gebraucht wird.

8. Die Melodien der Vatikana sind nicht aus der musikgeschichtlichen Entwicklung der letzten Jahrhunderte hervorgewachsen, es braucht also auch ihre Begleitung nicht die Meister des 16.—20. Jahrhunderts sich zum Muster zu nehmen. Und wie selten hat ein moderner Meister vor der Aufgabe gestanden, nicht etwa ein Motiv in den Kirchentonarten zu verarbeiten, sondern diatonische Melodien zu begleiten. Weit entfernt, die mehrstimmigen Choräle von Seb. Bach mit unserem Chorale vergleichen zu wollen, dürfen wir hier vielleicht doch auf die wohlberechnete, bewusste und in der Klangwirkung so glückliche Einfachheit der Begleitstimmen bei einer grossen Zahl aus ihnen hinweisen.

9. Tatsache ist und bleibt, dass die Melodien der Vatikana streng diatonisch gehalten sind und jede chromatische Veränderung ausser *si b-moll* vermeiden; ebenso findet sich kein Fall, wo die Melodie zwei oder mehr Halbtöne wie z. B. *c h b a as* unvermittelt durchliefe, dagegen fast überall die einfachsten Intervalle. Wo wäre da ein Anlass zu einer chromatischen Begleitung?

10. Können wir der chromatischen Begleitung keine Berechtigung zuerkennen, dann noch weniger eine Notwendigkeit für sie. Die Begleitung soll ja nicht aus der Melodie erst etwas machen; das hat diese nicht nötig und das verträgt sie nicht. Ebenso wenig hat die Begleitung den Beweis hoher kontrapunktischer Schulung ihres Verfassers zu erbringen. Sie braucht keine neuen konstruktiven Elemente in die einfachen Gesänge hineinzutragen, soll nicht selbständig, als etwas ganz neues hinzukommen oder gar als Gegenstück, als Kontrast zur Melodie wirken wollen. Ihre Aufgabe darf, richtig erfasst, keine andere sein, als die der dienenden Begleitung: als Begleitung zu beleuchten und zu erklären, als Begleitung dem Sänger behilflich zu sein. Damit sagen wir nicht, eine interessante, kunstvolle chromatische Begleitung der Choral-melodien sei ein Ding der Unmöglichkeit—sie ist es hier so wenig wie bei den figurierten und variierten Orgelchorälen.

Wir meinen auch nicht, jede diatonische Begleitung habe darum schon, weil sie diatonisch ist, Anspruch auf Kunstwert, oder es genüge für eine Begleitung, dass sie diatonisch sei. Aber wir glauben, dass alle, auch die höchstgespannten Anforderungen, die berechtigterweise an eine Choralbegleitung gestellt werden können, unter strenger Wahrung der Diatonik sich vollauf befriedigen lassen. Was das Chroma hier Gutes erreichen soll, lässt sich ebenso gut mit blosser Diatonie erreichen, und es bleibt dabei die Begleitung in ihrem Auf-

²⁾ Ohne Zweifel war das Chroma seit alters bekannt, teils aus der antiken griechisch-römischen Musik, teils aus den mittelalterlichen Musiktraktaten. Warum hat die Kirche nie es in ihre Melodien aufgenommen—oder warum liess sie es aus den Melodien verschwinden? Bis hierfür ein anderer ausreichender Grund gefunden wird, darf man ruhig behaupten: es mögen im letzteren Falle praktische Rücksichten, wie Schwierigkeiten der Ausführung und der polyphonen Bearbeitungen mitgewirkt haben—aber im tiefsten Grunde war es das Verständnis, das richtige Gefühl für die hohen künstlerischen wie kirchlichen Werte und Vorzüge, welche die Diatonik dem Chorale bringt, was hier den Ausschlag gab.

treten ruhiger und bescheidener, und die Melodie wirkt mehr durch sich selbst, durch ihren natürlichen Fluss, durch ihre freie Beweglichkeit, durch ihre hohe melodische Schönheit, sie wirkt damit wohlthuender, als wenn sie als Kontrast aus dem Gegenspiel der Begleitung sich herausarbeitet. Vergessen wir nicht, dass der Choral eine gegebene, in sich fertige Melodie ist und als solche von der Kirche der Liturgie zur Verfügung gestellt wird. Als eine in sich vollendete Melodie, als das Dominierende soll sie erklingen und hauptsächlich durch ihre eigenen, in ihr selbst ausgesprochenen Elemente auf den Zuhörer wirken. Dabei darf die Begleitung manches unterstreichen, hervorheben, tragen—aber niemals eine gleichberechtigte Parallele zu ihr bilden. Ist solches schon bei der Begleitung unserer Kirchenlieder nicht am Platze, dann viel weniger beim Chorale.

Also nicht weil das Chroma in sich verwerflich—nicht als ob es immer und in jedem Falle wertlos, unsinnig, unkirchlich wäre—nicht als ob eine interessante chromatische Choralbegleitung gar nicht herzustellen wäre—sondern weil die diatonische Choralbegleitung weit mehr, oder weil nur sie allein die Aufgabe, die sie dem Sänger, dem Zuhörer gegenüber und an den Melodien zu erfüllen hat, zu erfüllen vermag, deswegen entscheiden wir uns für sie und zwar mit gänzlichem Ausschluss des Chromas.

Gewiss gehört das Chroma zu dem wirkungsvollsten Mittel des musikalischen Ausdruckes, aber es steht—nach unserem Dafürhalten—der Choralbegleitung nicht an, selbständig oder im Gegenspiele zur Melodie wie ein vollberechtigter Factor aufzutreten. Und darin besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen den Liedern eines Robert Franz oder manchen Arien eines Sebastian Bach und dem begleiteten Choralgesang. Erstere sind mit der Begleitung von vornherein gedacht, und es lebt ihre Melodie meist ebenso sehr aus der begleitenden Harmonie wie diese aus der Melodie. Beim Choral hingegen ist die Melodie das fertige Erste, dem der begleitende Organist unter allen Umständen sich unterordnen soll und wobei die Begleitung nicht eine Rolle beanspruchen kann wie in den genannten Liedern und Arien.

Alles zur seiner Zeit und an seinem Platze! Das Chroma ist gut im freien Orgelspiel und auch beim kirchlichen Chorgesang, wenn es mit Mass und Geschick und als Kunstmittel, nicht um seiner selbst willen gebraucht wird. Es wäre unrecht und engherzig, es bloss um seinetwillen, weil es Chroma ist, zu verwerfen.

Aber ebenso engherzig müsste es sein, wenn wir es für die Choralbegleitung forderten oder zuließen. Freiheit und Weitherzigkeit üben wir in dem Verzicht auf ein Element, dessen der Choral nicht bedarf und das dessen zarte

Art nur gefährden und oft genug beeinträchtigen und zerstören wird.

Eine Begleitung wird nicht schon durch das einmalige Vorkommen einer Diesis chromatisch nud darum mag es wenig bedeuten, wenn dem Organisten ein oder das andere Mal aus Versehen oder aus bewusster Wahl eine Diesis mit unterläuft. Unsere Bemerkungen richten sich zunächst

- a) gegen die Notwendigkeit der chromatischen Begleitung.
- b) gegen das Bestreben, durch angewendetes Chroma Melodie und Begleitung inhaltlich und formell bereichern zu wollen und.
- c) gegen das häufige Vorkommen chromatischer Veränderungen und zwar in jeder Form, auch in blosser Wechselnote.

Am unangenehmsten wirkt die Diesis in der Schlusskadenz.

Am besten wird sie immer und überall vermieden.

Noch eine Befürchtung anderer Art bestimmt uns für die reine Diatonie der Choralmusik einzutreten. Öffnet man einmal der Chromatik den Zutritt zu ihr, so ist man gegenüber der Willkür der Zeit und des Geschmacks nicht mehr in stande, bestimmte Grenzen aufrecht zu erhalten. Damit ruiniert man aber sozusagen Mark und Gebein der alten Musik. Einer ihrer Hauptvorteile besteht ohne Zweifel in der so scharf geprägten, charaktervollen Besonderheit einer jeden der einzelnen Kirchentonarten und der Melodien, welche denselben angehören. Man vergleiche gute Melodien grösseren Stiles aus dem ersten, dritten, fünften, siebenten Ton miteinander und mit ähnlich geformten Gesängen des zweiten vierten, sechsten und achten Tones. Eine jede stellt sich oft weniger nach Melodiegang und Rhythmus, denn in bezug auf ihr Tongeschlecht, die tonale Eigenart des Modus, dem sie angehört, als scharf gezeichnetes musikalisches Eigenbild dar; sie ist mit den Melodien ihrer Tonart ebenso verwandt, als von denen der anderen verschieden, etwa wie Familienglieder scharfgeprägter, alter Adelsgeschlechter einander ähnlich sind und sich von den Angehörigen anderer Häuser unterscheiden. Die Einführung des Chromas wäre nun das sicherste Mittel, diese klassischen Charaktermarkmale, der einzelnen Tonfamilien verblasen zu machen, die Tonarten gegeneinander auszugleichen und ihre so hochstehende musikalische Ausdrucksfähigkeit schliesslich zu einem matten *Dur* und *Moll* herabzuwürdigen, was für die Choralmusik um so verhängnisvoller wäre, als ihr ja im Gegensatz zur moder-

nen Musik so vieles versagt bleibt, was bei dieser den Mangel an Tonartenverschiedenheit weniger fühlbar macht oder ganz übersehen lässt.

"Seinen (des Choralgesanges) Adel nicht trüben, seine Schönheit durch Beimischung von heterogenen Elementen nicht verletzen, ist darum für die Choralbegleitung das erste und oberste Prinzip"³⁾.

Diese und ähnliche Erwägungen haben seit der Wiedereinführung der Choralmusik beim katholischen Gottesdienste in kurzer Zeit dazu geführt, alle die chromatischen Entstellungen wieder zu beseitigen, welche der schlechte Geschmack einer Zeit, die den Choral nicht verstand, seiner Melodie zugefügt hatte. Heutzutage findet man kaum noch einen Theoretiker oder praktischen Musiker von Bedeutung, der im Ernste eine "Verbesserung" der alten Melodien durch die Chromatik befürwortet und dadurch versuchen wollte, unserer Zeit diese Gesänge verständlicher und zugänglicher zu machen. Die Theorie und mehr noch die kirchliche Praxis würde wohl allgemein einen solchen Versuch als verfehlt zurückweisen. Die reine Diatonie der Choralmelodien ist allgemein anerkannt und wird in der ausübenden Kunst allgemein beobachtet.

Aber, so schliessen wir nun sofort; dann muss auch die Harmonisation dieser Melodien rein diatonisch sein; das heisst: sie darf nur bestehen aus Akkorden, welche der betreffenden Tonart eigentümlich sind, in ihr, ohne Zuhilfenahme der Chromatik sich vorfinden.

Die Konsequenz ist nicht schwer einzusehen.

Eine künstlerische Begleitung, die dieses Prädikates wert ist, darf nicht anderer Natur sein, als die Melodie, zu der sie gehört. Hat die Choralmelodie aber ein so charakteristisches, nach Tonarten verschiedenes Gepräge, das ihr lediglich die reine Diatonie verleiht, dann muss auch die Begleitung ein solches aufweisen, muss wie jene rein diatonisch sein.

Abgesehen von ihren praktischen, mehr äusserlichen Zwecken, hat die Begleitung—wie wir wiederholt hervorhoben—vor allem die Aufgabe, der Melodie zu dienen. Niemals aber darf sie auf irgendwelche Weise die Melodie vergewaltigen, ihre Eigenart trüben oder sie gar ihres Charakters berauben. Wie eine geschickte Farbgebung die Linienkunst eines Malers erst ganz und voll wirksam macht, muss sie die melodische Zeichnung heben und hervortreten lassen. Nun haben wir aber eben schon bemerkt, dass die Einführung des Chromas in die Melodie die umgekehrte Wirkung hervorbringen müsste, die Melodien, statt sie gegeneinander abzuheben, vermischen, undeutlich machen, in eine nichtssoende Gleichartigkeit bringen würde. Das wäre aber noch mehr der Fall, wenn die Harmonisation chromatisch würde, weil das Chro-

ma in der Harmonie noch stärker zur Geltung kommt als in der Melodie.

Man spricht heute wieder viel vom "Stil" in der Kirchenmusik. Ich meine, wir beobachten durch die Beibehaltung der reinen Diatonie in Choral-Melodie und -Begleitung eines der obersten "Stilgesetze" jeder wahren Kunst: das Gesetz von der absoluten Einheit, Reinheit und grösstmöglichen Einfachheit der künstlerischen Mittel, welche bei einem Kunstwerke, das Anspruch auf "Stilgerechtigkeit" erhebt, in Anwendung kommen. Es gibt aber keinen schärferen Gegensatz als reine Diatonie der Choral-Melodie und Chromatik in ihrer Begleitung.

Manche Theoretiker stimmen mit der Forderung der Diatonie für die Choralbegleitung im wesentlichen überein; glauben aber gestatten zu müssen, dass wenigstens die Schlüsse der dorischen, phrygischen und mixolydischen Töne wie unsere modernen *Dur-* und *Moll-*Kadenzen unter Anwendung der Diesen gebildet werden, da die diatonisch gebildeten "Kirchenschlüsse," wie sie meinen, keinen befriedigenden Abschluss bildeten, somit eigentlich keine Schlüsse seien.

Wir können dieser Ansicht weder theoretisch noch praktisch beitreten. Die Begründung durch den Hinweis auf das "moderne Gefühl" können wir am wenigsten verstehen, da gerade in der modernsten Musik sich zahlreiche Beispiele solcher Schlussbildungen finden, mit denen die betreffenden Meister nicht selten den Eindruck besonderer Feierlichkeit und einer ausgesprochenen religiösen Weihe erreichen. Eher verständlich erschien die Begründung vom Standpunkte der Komponisten aus der Zeit der ersten Entwicklung unserer heutigen Harmonie. Diese waren eine Zeitlang der Meinung, man könne nur durch die Verbindung *V Dur* mit *I* eine befriedigende Kadenz bilden. Aus deren Anschauung, wollten wir ihnen Recht geben, müsste übrigens noch dringlicher die Notwendigkeit der chromatischen Erhöhung für die Schlüsse z. B. *c—d* in der Melodie = *cis—d* u. a. gefolgert werden, da sie diese noch energischer forderten als die Diesen der Harmonie. Wir meinen: so gut *c—d* oder *f—g* in der Melodie geeignet sind, vollkommen befriedigende Schlüsse zu bilden, so gut, ja noch verstärkt, vermögen es die entsprechenden rein diatonischen Harmonien.

Ausschlaggebend erscheint uns aber für die diatonische Schlussbildung die folgende Erfahrungstatsache: Für den musikalischen Gesamteindruck eines Tonsatzes sind gerade seine Kadenzen, zumeist seine Hauptkadenzen von der grössten Bedeutung. Ja derselbe wird gerade von der definitivaftenden Schlusswirkung dergestalt beeinflusst, dass es ganz vergebliche Mühe ist, eine Melodie im Verlauf

ihrer Entwicklung diatonisch zu behandeln, wenn man bei den Schlüssen, und wäre es auch nur bei der letzten Hauptkadenz, dieses Prinzip verlässt. Diese Arbeit gleicht der Rede eines Mannes, der sich Mühe gab, einen bestimmten Satz durchzuführen, der aber mit einer Behauptung schliesst, die alles vorher gesagte wieder in Frage stellt. Es zerstört eine einzige moderne Kadenz z. B. in der dorischen Tonart über *a-dur* nach *d-moll* so wirksam die vorhergehende Diatonie, dass man das Gefühl behält, das Ganze sei modern begleitet worden. Eher kann man es nachsehen, wie schon oben zugegeben wurde, wenn in leicht hinfließendem Satze da und dort mit oder ohne Absicht des Spielers ein diatoniefremder Akkord unterläuft, den man in vielen Fällen kaum oder gar nicht bemerken wird, als dass die Schlüsse nicht diatonisch gebildet werden. Das wird, das muss immer auffallen, und ein stilgeübtes Ohr muss sie als Störung empfinden. Wir haben bei der Behandlung des dritten und vierten Tones bereits erklärt, dass wir aus diesem Grunde auch auf den "phrygischen" Schluss in *dur* verzichten. Mit Dr. Mathias (vgl. dessen öfter zitierte Broschüre: Die Choralbegleitung) sind wir der Ueberzeugung: "Wer an diesem Begleitungsmaterial, an dessen Masshaltung, Eigenart und Diatonik kein Gefallen finden mag, der sehe zu, ob er wirklich die echten Chormelodien bereits gebührend gewürdigt, ob er sich mit deren Wesen schon hinlänglich vertraut gemacht, ob er sich schon liebevoll in dieselben hineinversenkt hat, um deren Vorzüge kennen lernen und den Zauber ihrer Schönheit wahrhaft kosten zu können. Hat er dies einmal getan, dann wird er von selbst das hier präzierte Begleitungsmaterial als das einzig richtige, als das von der Natur der Sache selbst diktierte anerkennen; er wird in demselben nur mehr eine musikalische Verbreiterung der Melodien selbst, also nicht etwas von den Melodien verschiedenes erblicken. Das Begleitungsmaterial wird für ihn ganz denselben Reiz haben, wie die Melodien selbst. Was ihm hier wie dort anfänglich als herb und abstoßend vorkam, wird er nach längerem, vorurteilsfreiem Proben, Prüfen und Kosten edel, gesund, zur Einkehr in sich selbst mahnend, ernst und männlich finden; er wird erkennen, dass hier wie dort alle jene Gefühle objektiviert sind, die das Herz des frommen Beters im Gotteshaus erfüllen sollen. Haben denn nicht die grössten Tonhelden der Neuzeit von Berlioz bis Richard Strauss zu denselben Ausdrucksmitteln gegriffen, um die gleichen oder ähnlichen Gefühle zu zeichnen? Sind sie darum weniger Musiker, oder ist dies nicht vielmehr ein Beweis, dass durch jene Klärung des musikalischen Horizontes, in der jene Männer aufgewachsen sind, an der sie selbst mitgearbeitet haben und noch mitarbeiten, diese eige-

nartige Verwendung der harmonischen Mittel erst zu ihrem vollen Rechte gelangt ist? Hat man gegen das freie Vorgehen dieser Männer nichts einzuwenden, warum will man ganz demselben Verfahren entgegentreten, da, wo es erst recht am Platze ist, wo es von der Natur der Sache gebieterisch gefordert wird?"

Dr. F. X. Witt on the Direction of Catholic Church Music.

(Selected paragraphs translated by Albert Lohman.)

(Continued.)

REHEARSALS.

A director must exercise his ability first and principally at rehearsal. If he trusts entirely to the hour of performance for doing his work, he will certainly meet with failure, in case his singers are not thoroughly accustomed to him and do not know the meaning of all his signs. There is no surer indication of a low standard in Church Music than the neglect of rehearsals. Let no one be deceived into believing that it is possible, without serious rehearsals, to do justice to compositions written in an unfamiliar style. Whenever I am made to listen to the praises of some important new production, I always inquire about the number of rehearsals that preceded it. If there were six, the affair probably was a success. If there were none, I cannot but feel inclined to doubt the merits of the performance despite the praise that was bestowed upon it. Holding to the general rule, that there can be no good performance without previous rehearsals, I am ready to make allowance for possible exceptions only in such cases where choirs, by way of change from their usual more or less difficult programs, undertake to sing music that is relatively easy for them. And even then a director must be constantly on the alert in order to prevent the nuances from being overlooked. It is at rehearsal that a choirmaster must show his mettle. Here one may well say, "*Hic Rhodus, hic salta.*" At the actual performance things may easily go wrong, if the director and his singers are not thoroughly accustomed to one another; but at choir-practice, the director is master of the situation. Last year I presided at District Conventions of the Cecilia Society at Tirschenreuth and Plan. Not content with conducting rehearsals, I committed the great blunder in both places of giving concerts. The latter, of course, were not so successful as the rehearsals. When something failed to suit me at a rehearsal, I simply called a halt and gained my point by repeating from 4 to 10 times, or

as often as was necessary. Such a thing is out of the question at a performance. And since people are in the habit of putting in their appearance only at performances, they naturally do not get a right conception of how a composition is to be rendered. The advantage of rehearsals, then, is beyond question. For this very reason, it rarely proves a successful venture to engage a strange director, one to whom the singers are not accustomed and whose signs, perhaps, they do not even understand. Fortunately, in most cases of this kind, nothing more is intended to be realized than a vain desire of making a show of the names of "celebrities."

A choirmaster cannot, indeed, promise himself that he will direct a performance just like he did rehearsals, this particularly when dealing with vocal music of an older style. On this very point I once wrote to a friend of mine as follows: "I still remember how I gave instructions at the one general rehearsal preceding the evening concert during the second General Convention of the German Cecilia Society, that the last three words "*sunt in pace*" of Orlando di Lasso's motet, *Iustorum animae* be begun *piano* and then carried through a *crescendo* lasting eight measures and culminating in a *fortissimo*. This *crescendo*, I explained, was to conform closely to the declamation of the text: thus *sunt* was to be sung quietly; the longer notes of *pace*, however, were to be given with an incisive and vigorous *crescendo* so as to reach a mighty climax of *fortissimo* on the last two beats of the second last measure. I made it understood, moreover, that I would hold these last two beats (where all voices have the syllable *pa* of *pace*) *fermate* (*molto rit.*), whereupon, on the following down-beat, all were to begin *ce* of *pace* in the same *fortissimo* and then to continue in a steady *decreasing* for about 14 beats of the *tempo primo*. When the hour of performance arrived, a number of singers were on hand to take part in the singing, although they had not attended the rehearsal. There could be no objection to this considering the fact that the local singers were so well routinized in Palestrina-singing. But, to say it at once, the participation of these singers prevented the development of the *crescendo* up to the point I had desired, and so I gave a sign to begin the final chord *piano* (instead of *fortissimo*) and then called for the *crescendo*. Knowing the meaning of my signs from the rehearsal, the singers immediately guessed my intentions, and, contrary to previous practice, all began the last syllable (of *pace*) *piano*. This is the point, I think, in which B. Kothe refers in his report to the "Breslauer Hausblaetter" as follows: "The entire program was, indeed, executed with incomparable *bravoure*. Aside from a *piano* and *sotto voce*

that seemed perfection itself, I need make mention only of a *crescendo* that was carried through 8 or 10 measures. In the last measures one imagined the limit of power had been reached; but still the volume kept on growing, and, withal, there was not the slightest indication that it had in the least degenerated into screaming. In delivering these powerful effects, the voices resounded like a mighty choir of trombones and trumpets. And yet, I am inclined to think that the effect would have been even greater, if things had been carried out according to my original intentions.

How important it is to have frequent rehearsals, one can easily learn by personal experience. At a production of Fr. Schneider's "Weltgericht" given under B. Mettenleiter's direction about 20 years ago, the following happened: After the first three introductory fermatas the trombones began to play the Choral which is repeated by the chorus several times later on in the Oratorio to the words "Tausend Jahre sind vor dir wie ein Tag." It was in all respects a miserable effort. Mettenleiter made them repeat the Choral twelve times, and then they played it splendidly. At rehearsal one ought to proceed in the same manner with every singer. Whenever I practiced a Mass with the weaker contingent of any voice, I made everyone repeat at least six times whatever was of a melismatic character or proved difficult for some other reason. The necessity of frequent rehearsals becomes the more pronounced when studying pieces that are full of life and spirit. Pieces of this character contain many nuances and changes of tempo that cannot be properly observed, unless the singers have acquired the habit of keeping their eyes fixed on the director more than on the notes. A visitor (van Damme of Ghent) who had observed my choir during the singing, remarked, that he had been impressed mostly by the fact that the singers were paying more attention to the director than to the notes. Now this is indispensable and, at that, not so difficult as it may appear. This year, while directing a choir at —, I relied on my ability to sway and carry away the singers by a more expressive style of direction so as to achieve more finished results in the singing. But no matter how I directed, I could not get the singers to look up from their music-stands, —all of which goes to show the necessity of rehearsals as a means of bringing about a mutual understanding between choir and choir-master.

The success of choir-practice depends mainly on the director, taking into particular consideration his interpretation of the music. If a director does not understand the spirit of a composition, or if he fails to convey a right idea of it to his singers, how can there be any

prospect of a good performance? Of course, there is one point that must not be overlooked because of its prime importance in determining whether or not a composition is admissible for use in church. The compositions of Diabelli, for instance, are sure of their effect owing to the cheerful, lively, and merry spirit that pervades them. In their study, it is quite unnecessary to give attention to such elements as soul and expression; for, where there is no soul, none need be looked for; and where there is no expression, there is nothing to express. The mere catchiness of these compositions insures their success, because their march and country-waltz rhythms appeal to the senses, not to the soul or intellect. Let us turn for the moment to the Chinaman beating his tomtom. He delivers his first stroke with force and follows it up with two weaker beats. His "achievement" equals that of a waltz-composer: you can dance in either case. Now, as little as there is of soul or expression (according to our conceptions) in the beating of the tomtom so little is there of a like nature to engage us in the works of Diabelli. And if someone should care to interpose here, that he considers a composition the more excellent and meritorious, the more readily it is grasped by all, I would remind him that, in the last analysis, the tomtom-beating of the Chinaman is more intelligible than Diabelli. But I do not wish to be misunderstood. I am well aware, that true Church Music must possess that element of popularity to which St. Gregory the Great refers in the words, "*ut nescientibus fiat cognita, scientibus tamen non sit onerosa,*" i.e., it must appeal to those who are not experts in music and, at the same time, not bore the connoisseurs. Church Music is intended for all; it must appeal to all, elevate all, edify all, the unlearned as well as the learned. These demands I am making are great indeed; none could be more difficult of fulfillment. And it is but an incidental conclusion that I am drawing from the preceding when I say, that the composition of Church Music is a most difficult undertaking, for which a knowledge of musical technique should not at once be considered an indisputable qualification. To sum up, then, the principal thing to be borne in mind is the following: if as we know, a piece of Church Music must possess soul and expression, then it is just as necessary that this soul and expression be well explained at rehearsal, so well, indeed, that all without exception may comprehend. There is more to be done, then, at choir-practice than merely to train the choir to sing the music smoothly or even with a certain elegance; the singers must be taught to put soul and expression into their singing.

In matters of this kind, I can make myself perfectly understood only by telling of my own way of doing things. I once practiced the

Missa IV of Vittoria; it is found in the first volume of Proske's *Musica Divina*. The *Cantilena* of the first Kyrie (the Mass was raised a tone) is, indeed, a marvel of beauty. I sang it for my choir.

Ky - ri - e e

Ky - ri - e e

lei - son, Ky - ri - e lei - son,

lei - son, Ky - ri - e e

Ky - ri - e

Ky - ri - e

It was easy now to show, that at *Kyrie* all was to be of a quiet, restful character, whereas the ascending part of the melody should be given *crescendo*. Arriving at the 4th measure I said: "The composer's work at this point is simply wonderful; and it is all due to a single note, viz.: to the *e* in the Soprano (3d measure) and its counterpart *b* in the Alto (4th measure)." (I then sang the part.) "You have correctly followed the rule hitherto of giving accent to every *syncope*, such as *d* in the 3d measure and *a*, the dotted half note in the 4th measure. But here you must make an exception. If you accent the *d* and *a*, you will be dealing a death-blow to the most important note in the melody. Now try it again. Take *e* *crescendo*, give no accent to the (following) *d*, and then let the melody glide down softly in the same (third) measure so as to rest quietly on *c* *sharp* in the 4th measure; then breathe and continue in a slight *crescendo* up to a (not too marked) *sforzando* on *b* in the 5th measure. Thereupon allow the cadence to go its way quietly to the end. The *b* in the Alto and Bass is of even greater importance. How correctly and admirably the composer has done things here, may be seen from the fact that the Soprano remains stationary while the Alto sings this *b*; in this way the Alto is able to draw undivided attention to itself. In the 8th measure, the *a* of the Soprano and the *c* *sharp* of the Tenor are sustained quietly, while the Alto sings a short note to an unaccented syllable: this permits the touchingly suppliant rise of the Bass to

stand out all the more appealingly." This is about the way I explained the Kyrie. If rendered accordingly, it produces an overpowering effect.* There is not in the whole wide world a director who can, by any sort of signs, suggest such an interpretation to his singers at a performance; that must be done at rehearsal.

*What an effect can be produced with the following *Christe* (if declaimed correctly, i. e. with a slight accent on *lei* of *eleison*) is known only to one who has heard it sung; the piano will never convey an idea of it.

(To be continued.)

Bericht.

Covington, Ky.

Am 24-25-26 Oktober fand in der Mutter Gotteskirche die Andacht des 40-stündigen Gebetes um halb sechs Uhr Morgens statt. Das musikalische Programm war folgendes:

24. Oktob., halb sechs Uhr Morgens Hochamt:

Introitus: Cibavit eos—Choral.

Messe in As-dur von Jacob Quadflieg.

Graduale: Oculi omnium, vierstimmig von M. Haller.

Offertorium: Sacerdotes Domini, 4-stimmig M. Haller.

Communio: Quotiescunque—Choral.

Allerheiligen Litanei—Choral.

Abends, halb acht Uhr Sakramentsandacht.

Adoro te, 4-stimmig von H. Tappert.

O sacrum convivium, 4-stimmig von M. Haller.

Tantum ergo, in E-dur von M. Haller.

25. Oktober. 7 Uhr Hochamt für Frieden.

Während desselben werden alle Gesänge vom Knabenchor nach dem Choral der vatikanischen Ausgabe gesungen.

Halb elf Uhr Hochamt vom Sonntag.

Introitus: In voluntate tua—Choral.

Messe: Stella maris, vierstimmig von P. Griesbacher.

(Auf diese herrliche Komposition seien alle Musikkennner besonders aufmerksam gemacht.)

Graduale: Domine refugium—Choral.

Offertorium: Vir erat in terra Hus—Choral.

Nach demselben:

O quam suavis est, vierstimmig von M. Haller.

Communio: In salutari tuo—Choral.

Nachmittags drei Uhr: Vesper vom Sonntag.

Choral: Psalmen mit vierstimmigen Versen von H. Tappert. Vor der Predigt: Veni sancte, vierstimmig von Dr. Frey. Nach der Predigt: Salve regina, vierstimmig von Franz Koenen.

Abends halb acht Uhr: Herz Jesu Andacht:

Adoro te, vierstimmig vom Karl Greith.

Herz Jesu Litanei für Soli und Chor, vierstimmig von H. Tappert.

Jesu dulcis vierstimmiger Männerchor von B. Kothe.

Tantum ergo, vierstimmiger Männerchor von F. Zeller.

26. Oktober, zehn Uhr: Repositions Hochamt; alle Gesänge—Choral.

Abends halb acht Uhr: Schluss der 40-stündigen Andacht.

O salutaris hostia, vierstimmig von M. Haller.

Ave verum, vierstimmig von W. A. Mozart.

Pange lingua, vierstimmiger Männerchor von H. Tappert.

Jesu dulcis memoria, vierstimmig von Joh. Singenberger.

Grosses lateinisches Te Deum in C-Moll, vierstimmig von F. Witt.

Tantum ergo, von Franz Koenen.

Grosser Gott, wir loben Dich—Volksgesang.

Dr. Salzmann-Freistelle

am Lehrer-Seminar zu St. Francis, Wis.

Seit dem letzten Bericht gingen folgende Beiträge ein:

Von Herrn A. M.	\$ 4.00
Von einem Freund.	3.00
Von Hochw. F. Sippel.	5.00
Von zwei Freunden.	4.20
Vom Hochw. A. V. Garthöfner.	15.00
Vom Hochw. R. Fuhr.	25.00
Von Herrn. G. L. Goetz.	20.00
Von Herrn H. Wiegand.	5.00
Von Herrn A. Noergert.	1.00
Vom Hochw. J. N. Nemmers.	7.00
Frühere Beiträge.	2,590.48

Zusammen \$2,679.68

Herzlichen Dank für alle Gaben!

Wie sehr weitere milde Beiträge erwünscht sind, ergibt sich daraus, dass das Lehrerseminar dieses Jahr nicht weniger Normalschüler unentgeltlich aufnehmen musste als letztes Jahr. Wird denselben geholfen, bis sie ihre Studien vollendet haben, so haben wir so viele brave Männer mehr zur Erziehung unserer Knaben. Freilich ist zur Erreichung dieses Zweckes noch mehr notwendig als Beiträge zu einer erst zu gründenden Freistelle, und es mag wohl wieder hingewiesen werden auf den Unterstützungsverein zur hl. Familie, der voriges Jahr die Mittel schaffte, um drei bedürftigen jungen Leuten die nöthigen Auslagen zu bestreiten. Der regelmässige Jahresbeitrag ist drei Dollars. Wer es erschwingen kann, diesen Beitrag zu einem Liebeswerk zu leisten, findet hier eine zu empfehlende Gelegenheit.

J. M. Kasel, Rector.

